

ENTREVISTA GONZALO ROJAS

Por Roberto Aedo y Joaquín Zuleta.

El crítico Luis Muñoz propone un movimiento de expansión y recogimiento en su ejercicio poético. Ahora, dentro de la compleja y amplísima red de diálogos que su poesía sostiene con las distintas tradiciones, si nos situamos en el contexto hispanoamericano se nos aparecen dos figuras, a nuestro entender, paradigmáticas: por un lado César Vallejo, del que Ud. dice haber extraído el tono (la parquedad, el dolor, la lucidez), y por otro lado, Pablo de Rokha, del cual toma lo que ha llamado la "vertiente" (esto es, la vitalidad terrible, el furor lúcido, el fundamento). ¿Comparte Ud. esta visión? De ser así, ¿podría profundizar al respecto o extenderse sobre otros poetas no mencionados?

Bueno, la pregunta o la consulta es de varia medida, de vario alcance como diría un clásico, porque alude a lo que Luis Muñoz, un profesor de mérito ya muerto hace algunos años, dijera. Si la idea de expansión y recogimiento podría yo entenderla como uno de los modos centrales de mi ejercicio poético, que aparentemente dispersa la visión y el lenguaje, pero al mismo tiempo la recoge, es decir, hay un ejercicio diastólico y sistólico, o menos que eso, hay lo que podría llamar yo la "dispersión aparente", junto a la amarra evidente, es decir, los caballos aparecen dislocados, dispersos, volando cada cual por su lado, caballos de la, por ejemplo, oscuridad, de la vibración, del fulgor, de la locura, múltiples caballos y lenguaje en diálogo con esas visiones diferenciadas, pero a la vez, una amarra tal que se es capaz de decir que el hablante, o mejor el poeta, tiene la brida muy firme, y no hay la tal dispersión. Pero la dispersión es necesaria, y la recogida también es indispensable. Este ejercicio contradictorio de mostrar el mundo así disperso, pero a la vez urdido hasta el punto de tener en una mano todo el juego, eso se me dio a mí desde mis infancias, mi mocedad. Eso se podría llamar el *stimmung* dicen los alemanes, o sea, el talante, el talante de cada persona. Entonces, ese hecho de dispersar para concentrar, a eso voy, recién estoy hablando en serio, eso de dispersar para concentrar, eso es un ejercicio muy de mi alma, de mi modo de ser, de mi talante, o *stimmung*. Bueno, ese es un modo mío. Eso lo dice por su lado el amigo, y creo que apunta, acierta bien cuando señala ese orden de pensar, ese modo de pensar cuando lo dice Luis Muñoz. Ahora bien, lo otro. La presencia y vigencia de dos nombres o dos pensamientos poéticos en el mío mismo: uno, el de Vallejo; otro, el de De Rokha. Vallejo es un gran balbuceante para mí, un balbuceante del misterio. De repente se me da como un proto Celan; hoy día está de moda el señor Celan, no tan de moda. Se sabe que Celan, cuyo apellido es Ansel, y por un anagrama él se llamó Celan, cuando sobre todo vivió en Francia. Paul Celan es una figura grande, que muere en 1970, entiendo, se suicida él arrojándose al Sena, en París. Ese es uno de los poetas mayores del siglo XX que ya terminó, y es un poeta con el cual yo tengo un raro diálogo o más bien, una aproximación fuerte. Pero, ocurre que, como se me pregunta por la vigencia o presencia de dos animales poéticos similares como son Vallejo, el primero; De Rokha, el segundo, yo digo que Vallejo a lo mejor fue, no progenitor, porque el otro no leyó a Vallejo, pero un pariente: está en la dinastía, en la mismísima dinastía en la que está Vallejo, es decir, de los poetas balbuceantes. Vallejo más balbuceante, pero no menos lúcido; el otro, un hiperlúcido y balbuceante. ¿Qué llamo yo balbuceante? Aquel poeta que no construye su visión desde un lenguaje coherente, articulado, pensado, ordenado, con claves muy finas y muy claras, sino uno que se atreve a desarmar el lenguaje, a desintaxtizar la sintaxis: eso hizo el gran Vallejo en su día. Él muere temprano, el año 38; es un poeta peruano, ya se sabe: nace en Santiago de Chuco o Huamachuco, quiere decir el norte, cerca de Trujillo, en el Perú, y muere en París el año 38. Ese es un poeta del plazo del primer Neruda –digo primero porque Neruda se nos vino a morir mucho más tarde-. En algo se aproxima, no tanto en la visión sino en el ejercicio

649302

OFELIA N° 2, STGO, Julio 2002

expresivo a Neruda mismo, pero no: Neruda no tiene impacto vallejiano ni Vallejo tiene impacto nerudiano. Hay un aire del tiempo entre ellos, los alemanes también llaman a eso el *zeitgeist*: quiere decir el “espíritu del tiempo”. Se aproximan en cuanto “espíritu del tiempo”, los dos recogen un aire del tiempo que anda por ahí. Pero, lo que quiero decir: Vallejo es un poeta singularísimo, de lo poco singular que ha conocido la lengua española en mucho plazo. Tal vez después de quién, de Darío, el mejor Darío, no hubo otro poeta que fuera capaz desarmar el lenguaje, porque la poesía se hace con palabras, ya se sabe. Esto quiere decir, con visiones desde luego, y con lenguaje, pero la visión debe estar acordada al lenguaje y el lenguaje a la visión, más bien el lenguaje a la visión. Entonces, este poeta visionario que fue el gran Vallejo desmontó, desarmó la analogía y la sintaxis. Entonces desarmó el lenguaje porque necesitaba decir lo indecible —eso que yo alcanzo a llamar misterio— de una manera coincidente, correspondiente, y por eso los llamo poetas balbucentes. Él es un poeta balbucente. Balbucentar es un término desde luego opuesto a construir de una manera coherente. Balbucentar versus coherencia. La poesía no se hace coherentemente. El lenguaje de la poesía, sin ser necesariamente dispuesto, es un lenguaje distinto. Bueno pues, Vallejo efectivamente es uno de los poetas mayores de la lengua española, es un peruano, escribió, yo diría que más que Neruda, en España, y bastante más, casi tanto más que Neruda. Porque Neruda es un poeta que siempre se contrapuntea, se opone o se presenta como opuesto, como otro polo dentro de la aproximación, sin embargo, de Vallejo. Vallejo es más oscuro, es más secreto. Neruda cuando fue secreto fue grande, ya se sabe: en *Residencia en la tierra* también hizo un modo de balbucentar notable, lo dije en la Universidad de Chile, Uds. estaban allá. Entonces, yo dije como *Residencia en la tierra* sí es un libro de fundamento y ese sí está en ese juego más que de decir el mundo, de decirlo muy aproximadamente como hacen los niños, es decir, balbucentemente. Estoy hablando de los terminachos que yo empleo muy a menudo. Balbucentar versus coherencia, versus claridad. Por ahí se derrama mucha gente, muchos poetas, cuando dicen que Neruda es un poeta oscuro, porque ese plazo de Neruda es el de la poesía oscura, como si la poesía alguna vez fuera clara. Nunca lo puede ser, ¿por qué razón?, porque la poesía es de suyo una aproximación a la realidad y nunca una descripción mera de la realidad ni menos un ejercicio de aspecto directo. La naturaleza de la poesía es la ambigüedad y la aproximación; no la pauta clara. Bueno, entonces Vallejo influyó en mí, claro que sí. Pero, influyó cómo: sin haberlo leído, porque, por el *zeitgeist*, o por lo que fuera, o porque hay una aproximación en el tono. Ahora, ¿en qué sentido digo yo que me da el tono? No me lo da, la verdad es que me da la opción de descubrir yo mismo el tono, pero yo no le heredo nada al señor Vallejo. A Vallejo lo conozco tarde, para empezar, posteriormente a mi libro primero que se llama *La miseria del hombre*. En ese tiempo yo no había leído a Vallejo, de puro ignorante que era, nada más; y porque los libros de Vallejo no llegaban a Chile, y sobre todo porque no leía yo eso. Éramos tan fanáticamente chilenos, estoy hablando del año 38, cuando yo tengo veinte años, y presuntuosos como lo son ahora los chilenos iguales, que creíamos que la mejor poesía de habla española era la de Chile porque aquí había escrito lo suyo la Mistral, el Pedro Prado, el no sé cuánto más, y el Neruda joven, y el Vicente Huidobro y el De Rokha. Pero no sabíamos leer en serio. De repente leíamos a Darío, que era estrella de otro plazo, gran estrella, sin duda. Pero a Vallejo no se le leyó gran cosa en Chile. Vallejo entra en Chile como el año 45, cuando ya somos hombres nosotros. Hay un poeta que sí asimiló bien a Vallejo con sus tácticas y sus técnicas, un poeta de la promoción del 50 que se llama Alberto Rubio, el autor de un librito llamado *La greda vasija*. Ése es un vallejiano. Gonzalo Rojas no es un vallejiano; es un animal poético de aproximación al modo y a la manera de sacar la palabra de Vallejo. Ahora claro, yo celebro en Vallejo a una especie de progenitor mío, por el parentesco, no más. Borges hablaba de que uno descubría sus parientes para atrás. Ese es mi diálogo con el gran peruano, con Vallejo, ¡genial Vallejo! Por eso mi poema que se llama “Por Vallejo”, dice: “Ya todo estaba escrito cuando

Vallejo dice: –“Todavía.” Hay que entender esa primera línea, primera línea con la cual se cierra el poema mismo, el *todavía*, la idea del todavía. O sea, el todavía de tiempo que, ya se sabe, implica o muestra un modo más paradójico, perplejo, que muestra la perplejidad frente al tiempo. Bueno, De Rokha era un poeta en que se da el desenfado, no la procacidad como la gente dice, un grado de procacidad pero sobre todo el desenfado también: un modo directo y fresco y dinámico de decir, y claro, hay un tono fuerte de vibración de salud en la poesía rokhiana, para mí. Y eso me encantó cuando yo empecé a leerlo. A De Rokha lo leí no con mucho esmero. En realidad, yo leí con cuidado a los chilenos en mi plazo de formación, de los quince a los veinte años, por allá, a Huidobro un buen poco, a Neruda y un buen poco a la Mistral, de los chilenos. Y claro, pero me leí a los griegos y ahí sí que saqué ventaja, sin duda, con respecto a otros compañeros del plazo mío, que no fueron estudiosos de la poesía griega ni romana y yo sí lo fui. Y me leí a los poetas de la Edad de Oro española. En eso fui cauteloso y tuve entonces una formación dual, como lo habré contado tantas veces: una oreja se abría hacia la clasicidad áurea y la otra hacia las vanguardias. Eso fue lo que me ocurrió a mí. Eso es lo que te puedo contestar. Otra cosa.

La crítica y Ud. mismo han coincidido en situar su obra dentro de la más alta línea de continuidad de la poesía chilena. Sin embargo, Gonzalo Rojas ha sido capaz de construir su propio registro, que, a nuestro juicio, tiene que ver con la idea de síntesis: el poema atrae lo sagrado y lo profano, lo prosaico y lo lírico, el rigor y el misterio, "las clasicidades" y las vanguardias, lo oscuro y lo social, etc., todo esto con el fino desequilibrio del matiz o acento que Ud. elige. Desde esta perspectiva, ¿hasta qué punto este proceso es consciente? ¿Responde a un pensamiento poético elaborado o fue surgiendo espontáneamente en la escritura?

Muy bueno el cierre de la pregunta, de la pregunta-conjetura que es esa que me acaban de leer. No fue tan elaborado, yo diría que escasamente elaborado. Fue elaborado en cuanto a que hubo un grado de reflexión en mí desde siempre, porque yo fui un poeta que pensó, que pensó pensamiento. No me aceleré. Siempre quise, desde muchacho, desde mi plazo de mero lector, quise aclarar el juego en el sentido de descifrar el color, el olor, en fin, la vivacidad del lenguaje. Siempre, desde muchacho. No fue tan consciente, sin embargo, esta urdimbre o red. Toda esta red se me dio desde muy temprano y la fui desatando, desarrollando en los distintos plazos de mi edad. Pero nada fue tan consciente: un grado de pensamiento reflexivo había, pero además había un grado muy fuerte de arrebato y de no tenerle miedo al atisbo, a lo que no se alcanzaba a entender. Entonces, en mí operaron, vuelvo a decir lo mismo que respondí ante la primera pregunta, las dos aparentes modos de la palabra: el clásico y el otro, la tradición e invención, al hablar al modo de Apollinaire. Apollinaire dijo que la poesía tiene una larga no sé qué entre la tradición y la invención. Por un lado la invención, muy bien, pero siempre que la invención fuera capaz de dialogar con la tradición. También la tradición, pero siempre que no obturara, no cerrara el paso a la invención. Eso se me dio como modo mío de ser, de pensar poéticamente. Por eso me aburría, por ejemplo, niño yo, como era, cuando empecé a leer a Vicente, esa cosa de invención forzada a veces, no siempre, de algunos papeles del Vicente antes de *Altazor* y aún en el libro *Altazor*. Libro en el cual se demora, porque ese libro lo empezó a hacer el año 19, y lo entrega recién el año 31. Es un buen tiempo. Pero yo no fui creacionistero, no me fascinó tanto eso. Lo encontraba hechizo, semipostizo. Yo respondo como fueron las cosas. Pero me interesaba, había en esa novedad huidobriana un destello imaginativo muy especial, eso me gustaba. Pero como era a la vez reiterativo, eso me aburría. Es decir, me parecía que ya despuntaba una retórica adentro de ese juego antirretórico. Así de odioso era mi pensamiento, tenazmente crítico, como Uds. verán. Respecto a lo de continuidad, eso sí, yo creo que en mí se da la continuidad, y creo en esa

continuidad, pero no es que anduviera yo diciendo: “voy a hacer una poesía a lo Mistral, a lo Huidobro, a lo De Rokha”, pero sí sentí que esos poetas precursores de lo mío eran verdaderamente necesarios, y claro, no niego que cada uno de ellos repercutió en mí, por eso digo que soy mistraliano, soy rokhiano, soy huidobriano, soy nerudiano y soy no sé qué más. Eso es cierto, y nunca le tuve reserva a la idea de que pudiera registrar esta suma de influencia, todo lo contrario, me pareció que estaba bien, que había que ventilar estas presencias, y desprenderse de ellas si se quería o se podía, pero cuando era necesario había que considerarlas. Entonces, nunca me sentí fascinado por lo nuevo absoluto ni menos por la originalidad, que se me daba como originalismo. Eso fue claro. Y yo creo que ello obedece a mi formación en las lecturas clásicas: los clásicos influyeron muy fuerte en mí.

Entre otros, el ritmo es uno de los aspectos fundamentales en su oficio, al punto en que ha llegado a declarar que en su poesía el ritmo es. Esto está conectado con el ejercicio de lo vocálico y lo silábico, de la importancia que tiene la respiración en la voz del poeta. Considerando que en Ud. la respiración va codo a codo con la asfixia y esa cita de Valéry que tanto ilumina su juego (“la poesía es una vacilación entre sonido y sentido”), ¿qué entiende Ud. por ritmo? ¿Cuál es la especificidad, lo distintivo de éste en su poesía? ¿Hasta qué punto el ritmo determina u organiza el sentido de un poema?

La pregunta es tan buena que se responde a sí misma; la última frase es también muy pertinente. El ritmo organiza el sentido del poema, el sonido es el que aclara al sentido. No es el sentido, porque predomine la conceptualidad o la reflexión crítica, el que aclara a la expresión fónica. No, es lo fónico mismo, es el sonido mismo el que esclarece el sentido, y eso se enlaza con la idea de la aceptación de la asfixia adentro del respiro. El respiro es el respiro, ya se sabe, pero, sucede que, adentro del respiro va esta especie de paralización, de tensión del aire. Adentro del respiro va el irrespiro, es decir, va la asfixia, un grado de asfixia. Ahora, en mí, el ritmo funciona como algo necesario. Yo he querido verlo, sin caer en autorreferencias fisiológicas muy abusivas, he querido verlo eso por las circunstancias de que yo fui un niño tan tartamúdico y tan asmático: entonces había una especie de limitación –por la neurosis que yo llevaría de niño o no sé por qué razón– para sacar la palabra entera o para sacar una construcción entera, y tenía que inventar una forma para adelgazar los sonidos que venían demasiado crueles para mí prosodia. Entonces pues, el ritmo se me dio como una exigencia fisiológica, por una parte, pero también por una exigencia, ya a escala poética, de pensar. O sea, yo pensaba el ritmo, pienso desde el ritmo. No es que lo piense ahora: lo pensé desde siempre, desde chico, desde que empecé a escribir. Por eso, como el ritmo estaba tan desdeñado, había sido tan desdeñado por las vanguardias, especialmente por algunas vanguardias, que en aras de la imagen, la imaginación, pensaban que había que decir el mundo de una manera libre, libre, por asociación imaginativa y nada más. Yo, en cambio, creía que el ritmo, al cual yo llamé *zumbido* desde temprano, más que sonido lo llamaba *zumbido*, era absolutamente necesario. No es tan fácil esclarecer la idea de ritmo en poesía ni menos de esclarecer lo que uno registra, para sí, para su ejercicio poético, para su trabajo, como ritmo. Pero hay que tener un texto en la mano porque todas estas cosas que yo respondo, ante estas preguntas vagas que tú me haces, me parecen tan nítidas, y si yo hago respuestas a eso también mis respuestas son varias, en cambio, se nitifican desde un texto.

Por ejemplo, en el poema “Al fondo de todo esto duerme un caballo”. ¿Hay ahí una manera de pensar desde el ritmo?

Sí señor: “Al fondo de todo esto duerme un caballo”, y debajo dice “blanco”; no es que el caballo a lo mejor hubiera sido ni blanco, ni negro, ni de un color colorado como era el

potro que me dio mi padre, pero tampoco tiene que ver con el caballo de mis infancias. Yo no estoy remitiéndome a un episodio biográfico meramente: ya el caballo se me ha convertido en un símbolo y ese símbolo se me ha convertido casi en un mito. Claro, el caballito me lo dio el padre, yo lo he contado por una referencia no más, para que se aclaren las cosas y para que yo mismo entienda mejor el baile. Cada uno de los poetas o los escritores tenemos un zoo especial de predilección, un bestiario, dicen. En el bestiario mío el caballo aparece, en el bestiario del Borges el tigre aparece. En el bestiario del otro aparece el ave, el cóndor. En mí, el caballo. Habría que ir a un diccionario de símbolos y mirar qué es caballo, y ver si ese caballo que soñó ese poeta tiene que ver con algo más que el caballo que su padre le dio cuando niño. Bueno, pero ahí se dice: "Al fondo de todo esto duerme un caballo/ blanco". Lo que interesa a propósito del ritmo, hijo, es el modo de pasar de una línea a otra, es decir, el *enjambement*, el encabalgamiento, encabalgamiento que en mí opera muy fuertemente. Muchos dicen: "pero si Gonzalo también escribe en prosa, sus poemas son en prosa". No señor: es cosa de leer la poesía mía para advertir cómo el verso que queda colgando, cuyo último vocablo queda colgando allí, necesita en andarse en la segunda línea, y el tercero en la cuarta y en fin, como me funciona el encabalgamiento, como sorpresivo por una parte, y como fuertemente dinámico. Bueno:

Al fondo de todo esto duerme un caballo
blanco, un viejo caballo
largo de oído, estrecho de
(¿ves tú que sigue? ¿parece prosa, no?)
entendederas, preocupado
por la situación, el pulso
de la velocidad es la madre que lo habita: lo montan
los niños como a un fantasma, lo escarnecen, y él duerme
durmiendo parado ahí en la lluvia, lo
oye todo mientras pinto estas once
líneas. Facha de loco, sabe
que es el rey.

Al final ya se descifra el juego de ese caballo, secreto, misterioso, raro, que duerme durmiendo parado ahí en la lluvia, etc., y el personaje caballo es el personaje poeta mismo. Así como el señor Baudelaire hizo el albatros como la imagen misma del poeta —el rey de los vientos, al cual lo magullaban a palos los marineros— aquí, el caballo, ese caballo largo de oído que está solo parado en la lluvia y mientras los niños lo montan, etc., es el poeta, entonces como el caballo, o caballejo, que parece viejo; "blanco", que podría indicar la vejez del caballo, que podría ser la vejez del mismo personaje poeta que anda adentro del caballo. Entonces, la reflexión al final dice: "Facha de loco", el caballo parece un loco, "sabe", el mismo loquito este, que es un caballo, no se sabe cómo pueda saberlo, pero sabe "que es el rey". Y ahí hay una iluminación en el sentido de cómo el poeta es rey, porque los poetas son reyes, y aparece en ese caballo, con toda la facha de loco que tiene el caballito: "Facha de loco, sabe/ que es el rey", "sabe", el verbo que lo ilumina todo es el verbo *saber* ahí. Loco y todo, "sabe/ que es el rey". Por eso me fastidió cuando no sé qué señor, un periodista de Santiago, puso en boca de Parra esa línea —no porque yo desdeñe a Nicanor, si lo quiero mucho y todo lo demás— pero sucede que eso no es de Parra, eso es mío.

Ahora, el ritmo da para mucho más, el ritmo, no te olvides, es lo fisiológico, lo fisiológico y pensado, lo pensado fisiológicamente. Es esa especie de vibración que no alcanza. En el ritmo en mí por lo menos, el ritmo mío, el ritmo como yo lo veo, es un ritmo del que respira, se asfixia y no alcanza, no llega...

Y allí tenemos "Asma es amor"...

Claro, no llega, pero llega. Porque el otro ritmo, el de las cláusulas silábicas, no lo olvidas, el que te enseñan en la escuela, ya tendrás tú que enseñarlas cuando seas profesor: "Las cláusulas silábicas, niños, son de dos suertes: una, la cláusula disilábica engendra al verso trocaico o al verso yámbico, depende del acento dónde vaya, si en la primera o en la segunda sílaba; y la cláusula trisilábica da el dactílico, el anfibráquico y el anapéstico". Todo eso está bueno, pero no es el ritmo como yo lo estoy viendo. Yo no estoy estudiando o mostrando, a la luz de mi trabajo poético, el ritmo de la retórica, sin desdeñar a la retórica, no hay por qué desdeñarla. Estos jóvenes, aprendices de nada, que son los poetas malos que sobreabundan hoy día, esos creen que hay que lisa y llanamente sobrepasar al ritmo, y no leer nunca una gramática, por un lado, ni nunca una métrica, ni nunca ningún papel retórico. No, la retórica es sagrada, hay que leer a los viejos retóricos, griegos, romanos, españoles inclusive. Hay que la doctrina y la ciencia de la construcción. Entonces, no se puede ser desdeñoso de ignorante. Te digo que el ritmo es materia de fundamento para mí: yo soy un poeta de vibración rítmica, y en eso sí que me distingo, por entero, de la inmensa mayoría de los poetas de acá de este mundo Iberoamericano, y en buena medida de los españoles también, porque la mensura o medida de ellos y la ritmicidad de los españoles es un ritmicidad demasiado vuelta hacia la tradición retórica. La mía es una ritmicidad abierta y al mismo tiempo endemoniada, compleja, complejísima...

Por ahí también iría la idea de renovación...

Claro, eso sí: ese es el rasgo de lo presunto original mío, que estaría en la destreza que se muestra a escala rítmica, porque el ritmo dice más, o desde la ritmicidad se dice más que con cualquier otro modo, así muy abierto y muy desafiante como el de los que hacen poesía que llaman libre. Además, no hay verso libre como decía con tanta gracia T.S. Eliot, que era más lúcido que todos nosotros. Eliot es un poeta norteamericano y después britanizado, como él mismo se hizo, inglés. O sea que la tradición pudo más en él y se britanizó. Eliot era un poeta enorme del versolibrismo, sin embargo dijo esta frase hermosa: "no hay verso libre". Nunca hay verso libre, y cuando se dice que no hay verso libre es porque el ritmo debe estar visible ahí, y sino visible, invisible, pero tiene que estar. Para el que no sabe respirar es muy difícil que pueda hacer una poesía alta. Con ingenio, sí: el ingenio es una baratija que la tiene cualquiera; el humorcillo también, pero el ritmo, la majestad del ritmo. El verdadero poema mío sobre el ritmo es ese que empieza:

Nace de nadie el ritmo, lo echan desnudo y llorando
como el mar, lo mecen las estrellas, se adelgaza
para pasar por el latido precioso
de la sangre, fluye, fulgura
en el mármol de las muchachas, sube
en la majestad de templos, arde en el número
aciago de las agujas, dice noviembre
detrás de las cortinas, parpadea
en esta página.

Ahí está el ritmo. El ritmo es pariente del número, del *numerus*, decía Pitágoras, y Pitágoras, no te olvides que descifró la escala máxima, la *musiké*, la música. Si los poetas somos músicos, tenemos que tener oreja. Estos poetas chuzos, que sobreabundan como

digo, no tienen oreja para nada; el verdadero poeta tiene música. No se trata de que escriban a lo Darío, que era un rey musical, pero que escriban con el dominio de la frase musical, desde el punto de vista de la poesía, con el fraseo. Difícil el tema. Mira, hay un libro -Uds. lo habrán consultado tanto ya- de Paz, de Octavio, en el cual hay un capítulo sobre el ritmo...

El arco y la lira...

No está tan mal, está casi bien. Ése es uno. Hay que remirar ese ensayito. Ritmo por excelencia es eso.

Mencionamos a Eliot, a Darío, a Valéry, ahora Ud. nos recuerda a Paz. ¿Habría algún otro poeta, dentro de la filiación específica del ritmo, al que Ud. se sintiera cercano?

Paz no sabe mucho de ritmo, le gustaría. Lo que le faltó a Paz es oreja. Ahora, no es oreja exterior. ¿Uds. saben cómo está compuesta la armazón del oído? Hay este pabellón: el oído externo; aquí, el oído medio; y el oído interno. En el oído interno hay unos corpúsculos óseos que se llaman los otolitos, que nadan en la endolinfa, que es un líquido. Algunas veces uno estropea su cerebro cuando tiene algún percance y entonces se desequilibran. Esos vértigos y esos desequilibrios tienen que ver con el oído interno. Entonces, el oído es una pieza mágica portentosa que nos dieron los dioses y con esa hay que trabajar. No sólo con el ojo, sino con el oído, y claro, con el tacto, con el olfato, con todo también. Pero lo audible y lo inaudible son cosas de fundamento en poesía. Por eso, cuando uno escribe un verso no es infrecuente, sino al revés, es frecuente, que uno se ponga de pie, por ejemplo como me pasa a mí, y lea en alta voz ese verso o la estrofa entera o la composición entera, porque tiene que ver si está vivo así, en su construcción. Léanse ese ensayito de Paz. Paz tenía gracia como crítico, pero no era un gran poeta. En cambio el Neruda, que tenía una oreja pésima para oír música, yo lo recuerdo, ni hablar que para intentar un paso en el baile no sacaba ni medio paso, era un torpe, un elefante intentando bailar. En cambio, los dioses le dieron el oído, el oído poético, la oreja poética, y yo soy un poeta de abolengo rítmico, entonces ése es uno de los centros vivos de mi palabra. E incluso por eso cuando yo leo mi verso en público, sin énfasis -a veces caigo en el énfasis y eso es mortuorio también para mí-, pero cuando lo leo sin énfasis, respiradamente, mi poesía ejerce un grado de fascinación en el oyente, en el público, porque yo sé leer mi propia palabra, sé hasta dónde mide, cómo debe vibrar. Además, cosa curiosa: no siempre leo un mismo poema de la misma manera. Depende, saben de qué, aunque parezca raro: del oyente, porque cuando hay unos oyentes allí, una audiencia, unos oyentes en una sala, por ejemplo, se crea una especie de imantación. Cuando yo advierto, no sé por qué, es raro el juego. Cuando descubro que el público está atento, concentrado en la palabra que voy diciendo, entonces me sale una mayor vivacidad en mi propia lectura, sin caer en la declamación, que es un asco, ni en la recitación, sino la lectura leída, la palabra leída. Es fundamental hablar de eso, yo creo que todo debiera concentrarse en eso, es decir, converger a la idea de ritmo...

...como centro generador...

Como centro, claro. Hay un trabajo sobre el número en la poesía mía, que lo hizo un joven de Valparaíso. Pero eso también lo exagera él, utilizando cuando el verso da siete, cuando da once, cuando da doce...¿Cómo se llama el poema que dice "Nace de nadie el ritmo...?"

"Acorde..."

¡“Acorde clásico”! Ves tú, por qué “acorde”: música, y en eso estoy con la claridad. Los grandes poetas romanos, por ejemplo, se dejaron traspasar largamente por la ritmicidad griega. Catulo, que es tan conocido entre nosotros, por ejemplo. Él nació hace dos mil años en el norte de Italia, se influyó, se dejó de ser influido por Safo y por los poetas de Alejandría, que eran vibrantemente rítmicos. El ritmo por excelencia es eso de la estrofa sáfico adónica: “Dulce vecino de la verde selva, / huésped eterno del abril florido, / vital aliento de la madre Venus, / Céfiro blando”. Esa es una construcción de la poeta Safo, siglo VI, VII antes de Jesús. Pero sin llegar a tan lejos en los juegos con la tradición, el ritmo es cosa decisiva. Ahora, hay un ritmo mental, que no es necesariamente dicho. Por ejemplo, alguno de Uds. dos me dice: “Yo no he leído nunca un verso del narrador llamado Juanito Rulfo”, que era amigo mío –buena persona además– y sin embargo puede decir cualquiera de Uds. dos: “ahí hay un ritmo”. Claro que hay un ritmo, en Juan hay un ritmo. Uno se pone a leerlo –y él nunca escribió un verso, escribió pura prosa– y sin embargo en esa prosa se registra la ritmicidad. En Kafka hay ritmo. Les pongo estos casos para que vean cómo en las prosas puede funcionar. En el Quijote: ““En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”. Ven Uds. cómo está dicho rítmicamente.

Una vez escribió sobre mí Octavio, y dijo que el ritmo me funcionaba como un ojo central y primordial y progenitor, que fusiona todo el pensamiento mío. Y por eso se opuso a una idea que había señalado el señor, buen poeta chileno que tenía su ángel también teórico, que se llamó Enrique Lihn, quien decía de mí, a la altura de mi tercer libro, me acuerdo, del libro *Oscuro* que apareció en Caracas el año 77, dijo Lihn que yo era un poeta barroco o no sé qué. Entonces Paz se indignó y dijo: no es un poeta barroco, es un poeta romántico, en el que hay un juego de fusiones y en fin, habló a su modo, como hablaba Paz, y ahí señaló cómo el eje de todo el ejercicio mío, poético, se da, se ofrece, desde el ritmo como un ojo. Es bonito eso. Octavio fue muy vuelto hacia lo mío y fue capaz de ver eso: el dominio expresivo. Era un tipo que sabía el oficio poético y vio en mi trabajo el oficio mayor. No era un señor que dijera al aire cualquier lesera, vaguedades, solturas destempladas, chistológicas.

Ahora, en Nicanor –que es un hombre valioso y un verdadero poeta– funciona, no con medida, pero hay ritmo. En los buenos poemas del primer libro grande suyo, que se llama *Poemas y antipoemas*, es muy bonito el “Soliloquio del individuo”, ahí hay una cosa rítmica viva. Pero yo estaba diciendo cómo en algunos prosistas hay un ritmo precioso.

Los romanos al ritmo lo llamaban el *numerus*, seguramente pensando pitagóricamente. Yo mismo me he dicho que soy un poeta pitagórico, en la medida que soy un poeta numérico y rítmico. Por ejemplo en el Tao, en el taoísmo, cuando se dice diez mil eso es la eternidad, simbólicamente hablando. Precioso el tema. Ahora, vuelvo sobre los parentescos: si es cierto que tengo yo un parentesco con De Rokha, en cuando a lo desafortado, visceral, ese modo despanzurrado, a veces, de decir, mucho más lo tengo con Vallejo, quien es un numerólogo del primatas. *Trilce*, su libro mejor, el segundo, del año 22 del otro siglo, quiere decir una combinación de tres y de dulce: *Trilce*. El tres es un número muy central en Vallejo y en mí funciona el número antes de que yo leyera a Vallejo. El número, el número, el número. Hay todo un tema tremendo, y no es fácil. Sería curioso que se atrevieran Uds. a abordar eso.

Me equivoco, don Gonzalo, o por ahí dice Ud. algo de Vallejo a diez mil metros...

También, pero esos diez mil es porque yo iba en una nave aérea una vez, a diez mil metros, sabes tú, como vuelan los pájaros del aire estos, y entonces se me apareció Vallejo, lo que es cierto, una aparición de loco: miré por la ventana –venía muy cansado,

sí... Iba de La Paz a Lima, me acuerdo, el año 60, por ahí, en busca de escritores para las reuniones que yo dirigía acá en Concepción de Chile. Había dormido mal y todo eso, pero no es la explicación. Entonces, miro para afuera, por los ventanucos del avión, y veo la cabeza de Vallejo. Me hice una remedida de ojos y de cabeza y de cuello, vuelvo a mirar y ahí está Vallejo, la cara de Vallejo. Entonces, se me aparece, es una aparición, pero que en el fondo son situaciones anímicas. Yo iba montado encima de un avión a diez mil metros. Pero en otros textos míos aparece el número, así de manera muy singular, y enlazado con el *rhythmus*.

A ver, leamos un poema que se llama "Fragmentos", de muchos años atrás. Para empezar, la idea de fragmento es equívoca: por una parte aparecería un pedazo de un conjunto, un pedazo de algo es un fragmento. Si ese bastón lo separo en varios sectores, hago unos fragmentos de bastoncito. Pero he aquí, que fragmento tiene un sentido. Fragmento y fracción se parecen, y fragmento y fractura se parecen también. Vienen de un verbo latino que es *frangere* -*frango, fregi, fractum, frangere*- quiere decir: quebrado, lo separado, quebrar, una fractura, una quebrazón. El mundo aparece como una totalidad. Los tontos de la exactitud -y por ahí los poetas no tenemos nada que ver con la exactitud- creen que no hay que quebrar la visión y que hay que postular más bien la idea de la claridad. "Fragmentos", se parece a esta idea que se me ocurrió también alguna vez: "el mundo lo hemos hecho a pedacitos". Nada es tan totalizado. Es decir, se puede ser total, pero desde la pedacisidad. Yo puedo mirar un vidrio que se rompió y desde ahí se me ilumina en conjunto la totalidad. Miren cómo está escrito esto: para empezar, está escrito fragmentariamente. El fragmento, debo explicar también, es una categoría estética que los románticos alemanes, que son los verdaderos grandes románticos, hicieron suya. Fragmento o quebrazón: el mundo no es total, ni está liso, sino que está quebrado.

I

Del cerebro cae la esperma, cerebro líquido,

(La "esperma" genésica es un "cerebro líquido". Ésta es una respuesta, fíjate, sin quererlo, a todos los tontos que dicen: "Rojas Gonzalo es un señor absolutamente lascivo y no sé qué más, vuelto a la idea de que la poesía tiene que ser erótica o no ser nada". Sí, pero no entienden lo que es el *eros*. Esto es eros, no la concupiscencia barata de la amarra entre los cuerpecitos de las muchachitas o de los muchachitos que son maricones)

y entra en la valva viva: et Verbum caro

factum est.

(Ésa es la expresión bíblica: "Y el Verbo se hizo carne". Mira la quebrazón, ese blanco es quebrazón:)

Leopardo

duerme en sus amapolas el pensamiento.

(leopardo es un animal, pero aquí ese leopardo viene a equivaler a decir leopardamente; es un adjetivo que se hace adverbio)

¿Quién

me llama en la niebla?

(Es una suma de perplejidades con la que nace este poema)

II

Cuerpo que vas conmigo, piel

(Los esquizofrénicos dialogan con su cuerpo, Uds. saben)

de mi piel, hueso de mi hueso, locura

de haber venido a esto, desde la madre

a la horca,

sólo el Absoluto
es más fuerte que el leopardo,

III

un zarpazo, un ritmo,
(fíjate, en ese caso el ritmo es un zarpazo, es decir, es un golpe, nada más, como para entrar en la visión)

no hay
otra hermosura comparable:
ni la que besamos, ni
la que no alcanzamos a besar en la prisa
de la aguja terrestre,
ni la majestad
del cielo y sus abismos, ni esta noche
tan
tersamente fragante
para yacer desnudos como vinimos
entre el fulgor y el éxtasis: como vinimos y nos vamos.
(ya es una visión del mundo)

IV

¿De qué se acuesta el hombre para morir, de qué latido
pernicioso, con la sien entrando hacia dónde
(la palabra "pernicioso" viene de *pernicies*, que quiere decir "ruina" en latín)
de la almohada y la oreja:
oreja ya de quién, nadando cuál
de los torrentes sombríos: el pantano
o el vacío sin madre: de cuál de las espinas
de la Especie?
(son puras preguntas)

V

Me invento en este Dios que me arrebató, me abrumpo
en las vocales ciegas, me desperezo
entre estos libros sigilosos como serpientes,
¿cuánto
me queda en la trampa?
Dígame elocuente,
pero yo pregunto, p̄ pregunto.

VI

Ya van cincuenta y siete, hila que hila, zumba
(tenía cincuentisiete años)
que zumba el zumbido contra el corazón.
Nacemos
y desnacemos en lo efímero, miramos
por el vidrio:

uno

no sabe si es otro, si todo empieza cuando salimos,

VII

del polvo
al polvo
del miedo
al miedo,
de la sombra

VIII

a la nada.

Sólo que de lo Alto
caemos con la esperma, nos encarnamos
(recién vuelvo arriba. Está la dispersión y la concentración aquí)
en la apariencia, nos cortan de lo flexible
de la doncellez de la madre, nos secan a la intemperie
del llanto, y hay que subir, subir
para ser:
perdemos,
perder
el aire, la vida, las máscaras, el fuego:
irmos quedando
solos
con
la
velocidad
de la Tierra.

IX

Dormir por último en las piedras pero velar como el leopardo
entre las amapolas,
aquí y allá,
ser uno y otro
como el mar, vivir en el Enigma.

¿Todo es igual a todo, mi Oscuro, todo
es igual a Ti mismo?

El "Oscuro" podría ser Dios. Éste es un poema fundamental. Nadie lo ha estudiado, porque es difícil. Y ahí está la idea del ritmo: ese leopardo es ritmo. No es fácil hacer una tesis sobre estas cosas que yo escribo, pero tampoco tan difícil. Es cuestión de construir y descubrir ciertas claves de este sistema imaginario. Del ritmo en serio te pueden hablar solamente los poetas.

Ud. siempre ha señalado que en su obra, en vez de linealidad, debiésemos hablar de circularidad, cuyo epicentro visionario está en el ejercicio de 1946: La miseria del hombre, lo cual explicaría la filiación entre textos tan lejanos cronológicamente como "Las mujeres vacías" y "La zalagarda" (cuyas producciones datan de 1940 y 2001, respecti-

vamente). No obstante, a nosotros nos parece que en el transcurso de estos sesenta años de incesante escritura es posible distinguir tres grandes momentos, dados casi específicamente por el tono, lo que determinaría el tratamiento de la materia poética (la fuerza de las imágenes, por ejemplo), y su distancia con respecto a ella. Así, en *La miseria del hombre* se expresa una visión atormentada, una palabra germinal que confunde al poeta con sus mismas revelaciones, haciéndolo parte de la angustia que lo rodea. Por ello se relaciona este primer libro suyo con el expresionismo. El segundo momento iría desde *Contra la muerte* (1964) a *El alumbrado* (1986), donde la respiración se hace más parca, contenida, y se profundiza en una perspectiva que podríamos llamar metafísica (dimensión dominante en su obra según Marcelo Coddou), pensando en un poema como "Al silencio". De este modo, "Las mujeres vacías" deviene en "Adivinanza" (de *Contra la muerte*), donde sólo se conserva la primera estrofa, justamente la menos expresionista, y se cambia el título. En definitiva, vemos el movimiento centrípeto, de recogimiento, que caracteriza esta segunda fase. Por último, registramos una etapa que va desde *Materia de testamento* (1988) hasta los últimos poemas publicados en estos días, donde el poeta parte de la liviandad, del humor, del desenfado, tomando una visible distancia con la materia poética, como nos lo muestra su poema "La zalagarda", aún no recogido en ningún libro. ¿Le parece legítima esta distinción? ¿La considera relevante para entender su trayectoria?

Impecable, muy bueno. No comento nada porque está muy bien hecho eso, esa clave, ese descubrimiento. Te felicito, eso queda excelente. Claro, se ve que el movimiento rotativo o movimiento circulante es distinto de este otro lineal, y ese modo de remitir un poema de un ciclo determinado de mi edad a otro poema, eso está muy bien tramado. No es que se quiera negar nada ahí, sino que realmente se me da a mí no en la continuidad de los textos uno tras otro. No se da por entero el pensamiento, sino más bien en el reencuentro de la misma visión con otras palabras, en otro plazo. Los libros exigen ser leídos releýendolos. Esa idea les quedó muy buena, me gustó. Qué otra, a ver.

El oficio, la creación, el quehacer poético. ¿Cuáles serían para Ud., de haberlos, su lugar, su función y su importancia en el mundo contemporáneo?

Lo mismo que en todos los tiempos: decir el mundo, eso no más, mostrar el gran juego vivo del ser y del no ser. Por qué ha de ser tan distinto lo de hoy con respecto a lo de antes, qué me ofrece de mayor en cuanto a mostración del ser esta edad transida de ese prodigio de la tecnología y de la ciencia misma, pero qué me ofrece de veras en cuanto a descifrar el ser. Las máquinas prodigiosas de la computación no me ofrecen más de lo que yo ya podía tener desde la gran tradición filosófica o religiosa, hasta mágica.

Para terminar, ¿por dónde vienen los otros? ¿Cómo cree que será la "nueva" poesía hispanoamericana y qué material o fundamentos de su propio juego permanecerán, a su juicio, en ella?

Difícil responder, pero no hay novedad mayor en el frente, como se decía en el lenguaje de la guerra de antes: no hay novedad en el frente. Los poetas van a proseguir escribiendo sus textos con palabras, como ha de hacerse, van a seguir tejiendo su visión bajo sílabas, con este juego precioso de las voces, de las palabras y no creo que sea una gran amenaza ni la computabilidad computacionística ni ninguna de las aparentes renovaciones, convenciones del pensar. La gente va a volver a escribir como se escribió en los plazos más primordiales: esa es la situación del bípedo montado encima del planeta.

Chillán, 3 de octubre de 2001.